artículos

Actos nº6 (2023):25-38.
ISSN 2452-4727

El teatro-performance de Alberto Kurapel y la expresión sonora del exilio

The Performance Theater of Alberto Kurapel and the sound expression of exile.

Astrid Masud Barria[1]
UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO. ARGENTINA. CODIRECCIÓN DOCTORAL, UNIVERSIDAD LEIPZIG. ALEMANIA.
https://orcid.org/0009-0008-0608-3480

Resumen. Este artículo pretende establecer un acercamiento crítico entre la escritura dramática y la expresión sonora en el contexto del teatro-performance de Alberto Kurapel, actor, creador escénico y cantautor chileno exiliado en Canadá producto de la dictadura militar de 1973. A partir de la experiencia de un trabajo cualitativo basado en entrevistas, revisión de obras, archivos y registros audiovisuales, se ha podido establecer, con base en un cuerpo teórico-conceptual, que el teatro-performance corresponde a una expresión escénica centrada en la problemática del desarraigo y el estado de precariedad material en el que se produjeron las obras del autor, principalmente durante su asilo en Montreal. Su aporte a la escena teatral chilena se encuentra en la expresión del margen, desde el cual Kurapel experimenta otra forma de escritura, proceso en que se ve enfrentado circunstancialmente a adoptar una nueva lengua de manera forzada. La exposición de la fractura representada en el bilingüismo español/francés se manifiesta en sus obras como un gesto subversivo anticolonial, basado en una oposición binaria entre institucionalidad y desterritorialidad de la cultura. Esto se expresa en las sonoridades intersticias de la voz cantada, las fusiones y estilos musicales, la instrumentación y la organología, elementos que distinguen al teatro-performance de otras expresiones del exilio.
Palabras clave. Teatro-performance, Exilio, Alteridad, Expresión sonora.

Abstract. This article aims to establish a critical approach between dramatic writing and sound expression in the context of Alberto Kurapel's Performance Theater; Chilean actor, stage creator and singer-songwriter exiled in Canada as a result of the military dictatorship of 1973. Based on the experience of qualitative work based on interviews, review of works, archives and audiovisual records, it has been possible to establish based on a theoretical body conceptual, that Performance Theater corresponds to a scenic expression focused on the problem of uprooting and the state of

[1] Doctora(C)Historia y Teoría Comparada de las Artes Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires Argentina. Licenciada en Comunicación Social y Periodista Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCIS Musicología Facultad de Artes Universidad de Chile. Mail astridmasud@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy)Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

material precariousness in which the author's works were produced, mainly during his asylum in Montreal. His contribution to the Chilean theater scene is found in the expression of margin, from which Kurapel experiments with another form of writing, a process in which he is circumstantially faced with adopting a new language in a forced manner. The exhibition of the fracture represented in bilingualism between Spanish/French is manifested in his works as a subversive anticolonial gesture based on a binary opposition between institutionality and deterritoriality of culture, which is represented in the interstitial sonorities of the sung voice, the fusions and musical styles, instrumentation and organology, elements that distinguish Performance Theater from other expressions of exile.
Keywords. Theater-performance, Exile, Alterity, Sound expression.

Introducción

La obra dramática y performance de Alberto Kurapel ha despertado cada vez más interés en el campo de las artes y la historia social. El modo en que este artista chileno aborda la escritura teatral se funda intrínsecamente en las circunstancias que motivaron su exilio político durante los años setenta, una época altamente convulsionada durante la cual la sociedad chilena debió enfrentar una extrema polarización entre distintas fuerzas políticas, lo cual desencadenó los hechos ya conocidos: la instauración de una dictadura militar que duró diecisiete años. Las consecuencias que trajo consigo el régimen político de la Junta Militar, encabezada por Augusto Pinochet, significó un daño irreparable para la sociedad chilena, no solo por la implementación de un sistema económico y cultural fundado bajo las convicciones ideológicas del neoliberalismo, sino porque en el país se impuso un clima de abusos y violaciones sistemáticas a los derechos humanos: crímenes, persecuciones, desapariciones forzadas, tortura y exilio.

En la perspectiva de los últimos cincuenta años, existe una necesidad imperiosa de regenerar parte del tejido social erosionado tras el quiebre democrático institucional mediante el acto de recuperación de una memoria colectiva, lugar desde el cual el arte y los artistas de la época, en la clandestinidad o en el exilio, cumplieron un rol fundamental de resistencia cultural antihegemónica, conceptos con los cuales se ha distinguido a la producción artística chilena durante el siglo XX. Por lo mismo, el teatro-performance responde a la transformación, al desdoblamiento del artista, quien, desafiando su *statu quo,* se vuelve un "lugarteniente" (Adorno, Th.1953:123-134) que habita el margen, pero que, al mismo tiempo, se opone a ser reducido a esta expresión.

La escritura dramática de Alberto Kurapel ha sido estudiada y difundida internacionalmente por el profesor Fernando de Toro, catedrático del Department of English, Film, Theatre and Media de la Universidad de Manitoba, Canadá. Orientado hacia la práctica transdisciplinaria, Fernando de Toro centró su investigación en el ámbito semiótico y transcultural del teatro-performance, en que manifestó un especial interés en la noción de alteridad desarrollada por Kurapel. Este concepto, que representa la otredad, también denominada margen o diferencia, se encuentra presente en investigaciones sobre postmodernidad, postcolonialismo y feminismo. Lo vemos, solo por nombrar algunos, en autores y autoras como Simone de Beauvoir (1949), Jean-Paul Sartre (1954), Edward Said (1978), Homi Bhabha (1994) y Gayatri C. Spivak (1998); también en el concepto de *différence* en Derrida (1967) o en el de *littérature mineure* en Deleuze y Guattari (1978).

CC BY NC SA

Actos nº6 (2023):25-38.
ISSN 2452-4727

> Es a partir de la noción de alteridad en lo que yo llamaría "filosofía y psicología modernas" de donde arranca la noción de alteridad que nosotros ocupamos en este estudio, puesto que es aquí donde encontramos los instrumentos analíticos que nos permiten deslindar la noción de alteridad de las nociones de diferencia e identidad (De Toro F, de Toro A. 2018:35)

En las obras de Alberto Kurapel, la alteridad se manifiesta en la separación radical con el margen, ruptura que en un primer momento asume mediante la doble articulación del lenguaje, para luego superar la fractura negociando su propia otredad, la cual instala en un nuevo espacio desde el cual reterritorializa los signos. A partir de aquello, Fernando y Alfonso de Toro establecen dos períodos en la escritura de este artista, denominados primer y segundo exilio. El primer exilio corresponde al período situado entre los años 1974 y 1995, caracterizado por el desplazamiento de la lengua materna y la adopción del francés. A este período corresponden las obras *Mémoire 85/ Olvido/86*; *Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda*, y *exiTilio in pectore extrañamiento* (1987); *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* (1989), *Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier* (1991), *Colmenas en la sombra ou l'espoir de l'arrière-garde* (1994) y *La bruta interférence* (1995).

El segundo exilio de Kurapel se inicia en 1996 con su retorno a Chile. A partir de este período, la expresión de resistencia cultural en sus obras se concentra en los efectos causados por la dictadura y en la recuperación de la memoria. Tras aquello, Kurapel abandona el bilingüismo, pues ha superado el binarismo de la cultura occidental logrando desmarginalizar el margen. Sin embargo, asume la condición de exiliado de forma permanente. El concepto de margen está presente en Bhabha (1994) también denominado tercer espacio, en sus investigaciones sobre poscolonialismo. Con él explica la relación entre diferencia y fractura cultural en el contexto hegemónico de la historia de Occidente. Este concepto apunta a la relación entre centro y periferia, donde esta última representa la otredad, como aquello que está fuera del paradigma eurocéntrico de la cultura.

Las contribuciones que Fernando de Toro realizó por más de treinta años hasta su fallecimiento en diciembre de 2022, en la perspectiva de los estudios literarios, semióticos, teatrales performativos y, en este caso en particular, en torno al teatro-performance, han resultado fundamentales para la elaboración de un cuerpo teórico y metodológico que nos ha servido de base para conducir nuestra investigación en el contexto de la expresión sonora. A partir de lo que hemos compartido en este artículo y que es parte de una investigación mayor, se puede inferir que el tipo de escritura dramática y puesta escénica del performance corresponde a un paratexto desde el cual se originan, producen y se relacionan distintos lenguajes y expresiones híbridas, cuyo signo mantiene su valor intrínseco como estructura del significante. La noción de paratexto en Gérard Genette corresponde al "conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencias

CC BY NC SA

de efectos lo que me parece más importante que su diversidad de aspecto" (8). La resignificación del signo se manifiesta en la performance a través de dispositivos espectaculares mediante los cuales se intenta representar la negación de la identidad entendida como *différence*[2], con lo cual se busca denunciar:

1) los actos de violencia sistemática y brutal en contra de los derechos humanos a causa de la dictadura militar chilena de 1973.

2) las situaciones que iban afectando a otros países latinoamericanos que sufrían las mismas circunstancias durante la época.

Como dispositivos espectaculares se entiende a los diversos sistemas mediáticos y comunicacionales, tales como el video, cine, fotografía, medios sonoros, materialidades acústicas, que tienen lugar en el espacio escénico teatral y/o performance.

> "Transmedialidad" entendida como el empleo de una multiplicidad de representaciones mediales. Además de este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios –en un sentido reducido del término "medios" (video, films, televisión)– así como también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. (De Toro 09).

Expresión sonora: la voz cantada y hablada del teatro-performance

El término "expresión" supone la acción de manifestar, a través de un gesto verbal o no verbal, aquello que deseamos revelar. Si además le incorporamos el concepto de "sonido", valdría decir que la expresión sonora consiste en revelar una acción por medio de las propiedades físicas del sonido y de sus cualidades sonoras, tales como la resonancia, el eco, el ruido o la vibración. En este sentido, la expresión radica en la subjetivación del mundo experiencial del artista y en el vínculo inmanente con lo creado. Por lo mismo es que pensamos en la expresión sonora del teatro-performance como el quiebre acústico que afecta al espectador a través de la diferenciación entre dos lenguas, la nativa y aquella adquirida por la fuerza. Kurapel dispone de ellas de forma paralela, sin entrelazarlas, es decir, cada una independiente de la otra, pero como autotraducción.

[2] En Derrida, la *différence*, entendida como el orden que resiste a la oposición del lenguaje entre palabra y escritura como lugar de extrañamiento.

CC BY NC SA

Actos nº6 (2023):25-38.
ISSN 2452-4727

> Su paralelización le servirá como un medio de marcar la diferencia y satisfacer la necesidad de comunicación, además de hacer vivir al espectador la situación ambivalente del exiliado, emigrado, desterrado, a través de un proceso de traducción semántico-sintáctico, fonético y cultural (De Toro, F, de Toro, A. 115).

El lenguaje y la música comparten similitudes semánticas, lo que posibilita abordar ambos sistemas de forma convergente. Sin embargo, no son unívocos, cada uno posee un sistema propio. Aun así, el lenguaje hablado posee una característica indisociable con lo sonoro, lo cual se manifiesta en la capacidad interpretativa en cuanto gesto.

> La teoría tradicional de las formas musicales habla de frases, de períodos, de puntuaciones; de interrogaciones, de exclamaciones, de paréntesis; se escuchan voces que suben y bajan, y en todos esos casos la música toma prestado su gesto a la voz que habla (Adorno 174).

Alberto Kurapel aborda la expresión sonora como gesto instrumental de la voz hablada. El canto poético de la performance se desplaza por la estructura tradicional de lo musical para ser representado como grito de liberación en una posición de ruptura y en forma de fragmentos de rock, pop, rap, blues, tonadas, cuecas, tango, milonga, sonidos de zampoñas, charango, quenas, percusiones en contraste de violines, violas, chelos, sintetizadores, sumado a la fonética bilingüe y la rusticidad o tosquedad vocal en una segunda lengua aprendida.

Al hablar de gesto nos referimos a una materialidad, a una corporalidad que transforma lo cinético en una expresión significativa. La práctica instrumental corresponde a un acto de mediación entre instrumento e instrumentista, en que intervienen diferentes códigos y signos que se traducen en una expresión de lo musical. La voz cantada responde a una experiencia subjetiva y el gesto instrumental es conformado a partir de un instrumento que se construye desde el propio cuerpo de quien canta. En este sentido, los aportes de Jean-Luc Nancy (*Corpus*) y Merleau-Ponty resultan fundamentales al plantear el análisis musical sobre la base de la relación cuerpo y corporeidad, una condición "*excrita*" que media la experiencias de resignificación entre palabra y gesto, lo que permite deconstruir las formas organizadas y semióticamente formadas en que se concibió tradicionalmente el análisis musical, distanciado de la experiencia de lo sensible, de la resonancia de un cuerpo que retumba como escucha de sí y en sí mismo, más allá de las estructuras musicales que configuran un lenguaje específico y axiomático. La condición "*excrita"* a la cual refiere Nancy responde a la experiencia sensorial abierta e involucra la recepción entre cuerpo y corporeidad mediante un proceso de escucha diferenciada.

CC BY NC SA

> De toda escritura, un cuerpo es la letra, y sin embargo, nunca la letra, o bien, más atrás, más reconstruida de toda literalidad, una letricidad que ya no es para leer. Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo (Nancy 61).

Asociado a la vida, el cantar es un acto natural y ritual inserto en la cultura humana. La voz representa la inmensidad del mundo y el acto más sublime de representar la gestualidad del sonido como soplo de vida. Lo ritual configura un espacio de "repetición de un gesto arquetípico realizado en la historia por los antepasados o por los dioses, que los hombres intentan ontificar mediante una hierofanía de los actos más triviales y significantes" (Eliade103-104)[3].

> El canto, por lo tanto, va a significar no solo la voz sonora, sino que, además, la expresión más elevada del sacrificio, pues su existencia acústica, se debe al gasto del aliento del cantante, aliento que también es el soplo vital de todo ser vivo. Cantar es sacrificar parte de la propia vida, en la medida que ésta es expresión del aliento o soplo vital. De allí que el canto va a ser el vehículo privilegiado de la religiosidad (Martínez 55).

Las expresiones sonoras que intervienen sobre el texto espectacular de Kurapel dan cuenta de una decolonialidad en las formas y estilos musicales a partir de una aparente fusión entre sonoridades como expresión de margen, pero que en definitiva la diversidad de identidades musicales representan el recorrido nómade en respuesta a la diferenciación entre la memoria del origen particular del "Yo" y la memoria colectiva o memoria histórica. Los acontecimientos musicales descritos como ocurrencias (Martínez Ulloa, Hacia una Musicología Transcultural, 1996:13) se rebelan contra el canon musical eurocentrista: lo sonoro y lo musical semióticamente organizados versus "otras músicas", aquellas que, por su tiempo, no hacían parte del análisis musical histórico. Por lo tanto, la fragmentación de lo musical en tanto materialidad sonora y sensible expuesta mediante la voz y el gesto instrumental como índice de "un comportamiento, un sentimiento, una relación con otro, de una realidad invisible" (Ubersfeld, A.1981:197), cumple la función de resonador de la memoria que es percibido como signo de resistencia y que puede aparecer en

[3] Eliade intenta demostrar que el rito, al ser un acto de repetición en el tiempo, " *in illo tempore*", termina con lo profano. El arquetipo del rito se proyecta más allá del tiempo, hasta la eternidad, confiriéndole el carácter espiritual a todo acto fisiológico transformado en rito (103-104).

Actos nº6 (2023):25-38.
ISSN 2452-4727

forma de contradicción o quiebre ante la expresión rizomática[4] del texto espectacular (Deleuze y Guattari, 1975:34-37).

La noción de espectacularidad y su relación con el texto dramático desarrollada por Marco de Marini (1980:1997) corresponden a "unidades de manifestación teatral que son los espectáculos, tomados en sus aspectos de procesos significantes complejos, a la vez verbales y no verbales"; además señala que "la particularidad del texto espectacular reside, en comparación con otras manifestaciones artísticas, en la heterogeneidad de los códigos, complejidad que se suma a la ausencia doble del objeto espectacular: una primera vez como objeto científico y otro objeto material precientífico" (De Marini,1980:2002). La característica principal apunta al carácter pluricódico, lo cual no solo hace alusión a la diversidad de signos que configura una red simbólica compleja, sino que, además, considera otras expresiones que componen el texto espectacular donde tiene cabida la expresión sonora y poética en forma de intertextos que integran la performance.

Lo musical como lugar de anclaje: Alberto Kurapel y la influencia del Canto Nuevo

Durante los primeros años del gobierno de Salvador Allende, y a la par de su carrera de actor, Alberto Kurapel explora los espacios musicales de la época como cantautor popular, donde establece vínculos con representantes del movimiento de la Nueva Canción chilena. En ese contexto oficia como recitador en la obra *Canto al programa* (1970), escrita y musicalizada por Julio Rojas, Luis Advis y Sergio Ortega. En la cantata, Kurapel figura como Alberto Sendra y participa en la grabación junto a Inti-Illimani. La obra fue grabada por la Discoteca del Cantar Popular *(*DICAP), sello discográfico chileno cuyo propósito, con un claro sentido político y contestatario, fue apoyar a los músicos nacionales. La DICAP contribuyó principalmente a difundir la música de la Nueva Canción chilena, lo que la convirtió en el principal soporte discográfico del movimiento.

La efervescencia política y social que caracterizó la época de los años setenta se reflejó en la masividad de los encuentros artísticos y culturales en el país, situación que comprometió cada vez más la presencia de Alberto Sendra (Kurapel) en los escenarios nacionales. Kurapel destaca en su rol de actor del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) y como cantautor popular. Con frecuencia se podía escuchar su música en la peña de los Parra y en Chile Ríe y Canta*,* lugares emblemáticos del parque O´Higgins donde compartió junto a Roberto Parra, Quelentaro y Víctor Jara[5]. Así, el compromiso político y social asumido desde entonces por este artista maipucino se ha expresado a lo largo de su carrera artística como actor, director, poeta, músico y creador del teatro-performance, sin afiliación partidista, pero vinculado a un pensamiento de izquierda.

Su carrera se remonta a 1966, año en que ingresó como estudiante a la Escuela de Teatro

[4] El concepto de rizoma fue un concepto acuñado por Deleuze y Guattari. Mediante él se señala que cualquier elemento de una estructura puede incidir en otro, más allá de una posición de jerarquía.

[5] Laura Jordán hace referencia al lugar que ocupa Kurapel en las principales peñas de Santiago en su rol de cantautor, donde comparte con importantes figuras de la Nueva Canción chilena.

de la Universidad de Chile. Allí destacó por sus capacidades actorales, creativas y reflexivas, lo que más tarde le significó integrar el elenco estable del Departamento de Teatro de esta institución académica (DETUCH). En ese espacio participó en los estrenos de obras como *Viet-Rock* (1969), *El señor Puntilla y su criado Matti* (1970), *El degenéresis* (1970), *El jardín de los cerezos* (1971), *La madre* (1971), *Los que van quedando en el camino* (1969), *Chiloé cielos cubiertos* (1972) y *George Dandin* (1973).

Su formación teatral y su experiencia como cantautor durante la Unidad Popular se traducen en una expresión del exilio a partir de la vivencia de la carencia material y el estado de precariedad de los escenarios improvisados quebequenses, un nuevo territorio que construye con las sobras de una sociedad de consumo y con otros códigos culturales. En 1981, Alberto Kurapel funda la *Compagnie des Arts Exilio*, aunque el trabajo creativo lo inicia en 1974, con lo cual podemos establecer que la experiencia primaria del teatro-performance se encuentra en su rol de cantautor con anterioridad a las obras teatrales que fueron reunidas en *3 performances teatrales*. Desde su lugar de músico y poeta, Kurapel asume la voz cantada como acto de denuncia resignificando la figura del trovador, la cual introduce en su escritura dramática y puesta escénica de performance.

> Llegando al exilio a Canadá en 1974, continué cantando otro canto; anteriormente recorría peñas y lugares del territorio chileno cantando mis composiciones donde asomaban las situaciones que me iban afectando como cantautor. Ahora mi canto era el de la derrota, la masacre, los prisioneros políticos, más tarde sería el de los fusilados, los desaparecidos, los torturados. Con mi guitarra recorría diversos puntos de Canadá y otros países, canté en escenarios, en comedores de fábricas, en salas de clases, en iglesias, en sitios eriazos. En todas mis presentaciones asomaba la curva dramática, las premisas, los objetivos, con la misma fuerza con que emergía lo planteado en *El pequeño organon para el teatro d*e *Brecht* (Kurapel 17).

La influencia de la tradición campesina determinó su relación entre teatralidad y musicalidad. Ambos conceptos se encuentran inmersos en la obra de Alberto Kurapel, no solo a partir de las convergencias o divergencias entre géneros y estilos, sino dejando en evidencia el cruce entre historias, diálogos y sonoridades, para luego resignificarlas en el contexto de Quebec mientras intensifica su experiencia latinoamericana mediante el acto de la memoria. Es a partir de este que realiza su crítica en contra de la institucionalidad de la cultura, que resuelve anteponiendo un nuevo espacio inscrito en "la orilla", desde el cual devela la exclusión, la carencia y la marginalidad. Estamos ante un espacio adquirido y otro que porta en su memoria, un espacio *indentado* –entre recuerdos y el presente– y otro espacio intervenido por la voz cantada y la voz actuada, a lo que se suma la práctica instrumental.

CC BY NC SA

Actos nº6 (2023):25-38.
ISSN 2452-4727

> La imagen que se produce al decir la palabra *mesa* en castellano no es la misma cuando se dice en francés. Las mesas del continente latinoamericano, aunque diferentes entre ellas tienen ciertas características inmutables que nos dibujan una imagen más o menos común. La voz *mesa* dicha en francés producirá en el espectador otra configuración que se apoyará lógicamente, en las referencias particulares que tiene la comunidad francófona o anglófona; a esto se agrega que las imágenes que tengo antes de pronunciar la palabra *mesa* son muchas y todas pertenecen a *mesas* que vi, que tuve, con las que viví más de veinte años y una que otra mesa canadiense (Kurapel, A. Estación Artificial 40).

> La experiencia musical cotidiana y subjetiva es, a la vez, una realidad social y realidad suprema sobre la que se fundan las estructuras intersubjetivas de sentido. En ellas vivimos y en ellas podemos reinterpretar nuestras interacciones con la música. Según Shütz, el público de un concierto afina mutuamente sus relaciones sociales en cuanto comunidad de oyentes, que a través de la música, crea prelingüísticamente y preconceptualmente un "nosotros" (Penlinsky 11)

La transmedialidad en la práctica espectacular del teatro-performance es otra de las características notables que Kurapel introduce en sus obras, muy al estilo de Josef Svoboda, director y escenógrafo checoslovaco que integró al teatro y la danza proyecciones de cine, ya no con un sentido decorativo o documental, sino como parte constitutiva de lo espectacular. En esta línea, las sonoridades del teatro-performance también responden a un tipo de narración que integra el concepto multidimensional que opera en el sentido de un espacio conceptual. Así, por ejemplo, en la obra *Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda* (1987), advertimos imágenes de cine sobre un texto hablado en dos lenguas a la vez. A un costado de la escena en blanco y negro, aparece una pianista con movimientos esquematizados. Su interpretación acompaña el gesto vocal y la voz gutural de Mario, personaje interpretado por Kurapel. La imagen reproduce un espacio operático moderno, donde ningún elemento de la escena es desplazado; cada uno de los medios tecnológicos,

CC BY NC SA

secuencias de cine, sonoridades, actores, bailarines y músicos, articula una red de signos que opera para poner de relieve la memoria y el exilio.

El *leimotiv* de las obras del autor es la pérdida de la certidumbre del sujeto social en el contexto del problema del desarraigo cultural y la resistencia al neoliberalismo. Ya lo expresa Fernando de Toro al identificar esta experiencia escénica como postmoderna y postcolonial, en la cual los signos dan cuenta de unidades de manifestación teatral en tanto procesos significantes heterogéneos. En la espectacularidad del teatro-performance, la voz cantada y la voz actuada se vuelven resonadores de la memoria e integran una red significante que da cuenta de una otredad, una distancia que es apreciada en la tesitura vocal del actor performance y que se expresa mediante sonoridades aparentemente desconectadas sobre un territorio fragmentado y afectado por acontecimientos musicales excéntricos, lo cual genera un quiebre en la unidad textual. Sin embargo, se trata de un acto intencionado, cuyo propósito es generar una sensación de artificialidad. Por consiguiente, creemos estar en presencia de un nuevo espacio configurado a partir de esta triangulación de roles que convierte la génesis del canto épico en un canto espectacular, que comparte características con el Boom latinoamericano[6].

Kurapel enfrenta el exilio a partir de un gesto instrumental y sonoro desde el cual representa la fragilidad del mito latinoamericano y su incapacidad de cuestionar el sentido de identidad nacional. La fragmentación del lenguaje en la expresión cantada representa el arma más poderosa y certera de la desesperanza y la incertidumbre humana, y desde las cuales se acuñan los sentimientos más auténticos de una sociedad explotada. El canto poético de Alberto Kurapel surge del relato y la experiencia del trabajo obrero y campesino devuelto a la vida en la voz del trovador. Se trata de un relato sonoro en que música y texto escenifican la *in/sistencia* del ser humano en forma de radiografía sociocultural y política de la modernidad.

El teatro-performance no solo representa un lugar de encuentro disciplinar. Los elementos que lo integran establecen una nueva red de signos y representaciones que origina otra forma de incorporar el relato, lo que trasciende las ideas aportadas desde la institucionalidad del arte a comienzos del siglo XX. Teatro y performance son removidos de sus singularidades afectando, con ello, la unicidad de la teatralidad.

He aquí un punto importante, una diacronía sobre espacio-tiempo que pone en jaque a la escritura al disponer de ella en forma de fragmentos, de meta-textos que reemplazan la verdad como forma de conocimiento macro-cósmico, con lo que irrumpe la alteridad como posibilidad del "*ser"* en un estado de negación de sí. En este sentido, la música, en su forma más primigenia, comporta la presencia del *archí*, un tejido polimorfo y simbólicamente complejo, donde la ritualidad está presente en el hacedor de música. La ritualidad del sonido en cuanto comportamiento obedece al esparcimiento de la conciencia del ser, de la voz como resonancia, y es justamente, en tal sentido, que Kurapel y su teatro-performance exponen el cuerpo a la transfiguración de la

[6] Gilda Waldman expone que este fenómeno literario surge a mediados de los años sesenta. Su fuerza se manifiesta en una narrativa latinoamericana que destaca el sentir social y político de la época. Los escritores que fueron parte de este movimiento fueron influenciados por el modernismo literario que los precedió, para desafiar luego las formas estructurales de la escritura, principalmente europea. Sus aportes creativos hicieron posible la aparición de una escritura audaz y desafiante, como es el caso del realismo mágico, cuya formas resaltaron las voces acalladas de los pueblos de América, para explicar, mediante relatos fusionados, las formas de sobrevivencia al modelo imperante por medio de temas que tensaban lo social, lo político y lo económico; es el caso de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, José Donoso y María Luisa Bombal, entre otros destacados escritores latinoamericanos.

Actos nº6 (2023):25-38.
ISSN 2452-4727

conciencia sonora, movilizada entre la voz actuada y la voz cantada. Esto produce una huella que resuena todo el tiempo.

> El hecho de que la voz se espacie en su resonancia indica la marca de un desplazamiento en la interioridad que la voz produce y donde ella repercute. En esta demora del interior inducida por la resonancia, la voz se desdobla y, por consiguiente, todo lo que se puede decir de su unidad o de su homogeneidad se mantiene ligado al dicho desdoblamiento (Durán 50).

La expresión del canto poético en el teatro-performance no pierde el carácter individual, situación que lo diferencia de la Nueva Canción chilena. Según Patricia Díaz-Inostroza, este movimiento obedeció a una expresión colectiva en un contexto determinado:

> Esta es la situación de contexto en que se desarrolla la Nueva Canción del Cono Sur, cuyo papel se encuentra auto asignado para interpretar los acontecimientos y los sentimientos de una sociedad en estado de excepción comunicándolos a través de sus crónicas cantadas, de la poesía musicalizada o del canto poético de la nueva trova (Díaz-Inostroza 21).

Mientras la Nueva Canción chilena da cuenta de lo local en cuanto unidad articuladora del imaginario latinoamericano como principio de la identidad, las sonoridades musicales del teatro-performance deconstruyen la identidad en el sentido del multiculturalismo planteado por Charles Taylor (93)

> La transculturalidad origina una cultura más o menos híbrida, en la medida que lo vernáculo es contaminado por este Otro y este Otro por lo vernáculo. Esta contaminación es una señal positiva según la concepción de Homi Bhabha (1994), y Edward Said (1978 y 1993), pues es en ella donde se encuentra la transculturalidad y

CC BY NC SA

es aquí, según mi opinión, donde mundialización y transdisciplinariedad se encuentran

(De Toro, F, de Toro, A. Teatro-Performance 61).

Algunas conclusiones

Hablar sobre la experiencia del teatro-performance de Alberto Kurapel resulta complejo y desafiante, pues no solo estamos ante una nueva forma de expresión escénica, sino ante una red significante que comporta diferentes lenguajes, un tipo de narración fragmentada, asincrónica y atópica. Tras su originalidad, Kurapel expone el drama del exilio en toda su dimensión, una teatralidad espectacular y performativa en la que el fenómeno de otredad es abordado como un devenir desde el cual operan los desdoblamientos del artista, que expresan un sentimiento derrotado y una desafección del sujeto por la pérdida de pertenencia. El carácter bilingüe entre el español y el francés, característica de su primer exilio, expone la negación del ser/sujeto afectado por la ausencia de sí mismo y la imposición de un otro. La pérdida del hogar está representada por la fractura política que lo posiciona en presencia de una geografía distante y lo enfrenta a una segunda lengua desconocida e impuesta por las circunstancias del destierro.

En sus obras no existen límites que medien entre el actor, el músico y el creador, todos son intervinientes del espacio escénico desde el cual el canto poético constituye una acción de memoria, en que la voz cantada se configura como un cuerpo expresivo, sensible y georreferencial del artista. En sus obras se encuentra presente el problema del margen, así como el de los mecanismos de dominación del colonialismo. La marginalidad en el teatro-performance, como en su canto poético, es asumida como resistencia y no como una estructura opresiva, a la cual se llega por medio de la lucha y el acto de dolor. Estas sonoridades híbridas trascurren entre la experiencia musical del folklore chileno, el country, el ragtime y el jazz norteamericano. Los diferentes estilos musicales permite apreciar los quiebres rítmicos y los intervalos abiertos, lo que se advierte, a menudo, como disonancia y nomadismo sonoro, especialmente en la composición de tonadas y cuecas que relatan la tortura, las desapariciones, los fusilamientos. Por lo mismo, la expresión de lo musical conlleva una especie de tránsito del artista entre lo ritual y el chamanismo, entre la palabra y el gesto sonoro e instrumental.

Es por esto que la expresión sonora del teatro-performance aporta una dimensión antropológica y semántica al texto espectacular, en que se produce una reterritorialización del signo, lo que provoca un extrañamiento. Las sonoridades aparentemente incoherentes y ruidosas obedecen a una provocación frente a un estado inconcluso, de alerta, de rebeldía, que alude a un pasado/presente, a una presencia/ausente representando el lugar no escrito, esa página en blanco desde la cual Kurapel genera un nuevo lenguaje interviniendo las estructuras transtextuales. En este sentido, la importancia del teatro-performance en los últimos cincuenta años de historia radica en el valor impreso en la expresión del exilio como género artístico, mediante el cual pueden ser desvelados los diferentes estados de la memoria. Por lo mismo, la creación de Alberto Kurapel y su teatralidad representan un aporte invaluable a la reconstrucción del pasado reciente, una invitación a prosperar en la apertura de espacios de creación e investigación artística latinoamericana.

Aprovecho esta instancia para recordar el trabajo desarrollado por Fernando de Toro, quien

BY NC SA

Actos nº6 (2023):25-38.
ISSN 2452-4727

abrió y condujo en vida una brillante línea de investigación en torno a la experiencia del teatro-performance de Alberto Kurapel, actividad que llevó a cabo durante más de treinta años, junto a Alfonso de Toro, académico de la Universidad de Leipzig en Alemania. Esta situación le otorga un sello doblemente excepcional a su trabajo, pues ambos académicos, de manera magistral, lograron instalar un enfoque transcultural y genuino que ha resultado fundamental para los estudios semióticos, literarios y teatrales a la luz de los conceptos de identidad, alteridad, tercer espacio, hibridez, transmedialidad y postmodernidad, y de los aportes teóricos esenciales de Barthes, Derrida, Lacan, Bhabha, Said y Spivak.

Desde allí se establece un primer acercamiento a las expresiones sonoras del teatro-performance, en las que se manifiesta el estado de liberación individual: ¿quién sufre?, ¿qué sufre?, ¿para qué sufre? Hablamos de un cuerpo político, un soporte –tekné– que media las relaciones de utilidad entre el artista, la técnica y el público, y en el que se observa un quiebre de la tradición estética aureática, tal como lo expresa W. Benjamin (2003). La experiencia del exilio representa el fracaso del proletariado frente a los medios de producción y de reproducción del capitalismo, en los que lo "humano" es despojado de su "humanidad", y cuya representación es la de un "objeto capital" portador del desastre y el aniquilamiento.

Referencias

Adorno, Theodor. El artista como lugarteniente. Alemania*:* Merkur. Traducción al castellano 1962 en: *Notas de literatura*. Barcelona España: Ariel. 1953.Impreso

Advis, Luis, Ortega, Sergio, Rojas, Julio. 1970. Canto al Programa*.* Discoteca del Cantar popular *Dicap.*

Benjamin,Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca. 2003. Impreso

Bhabha, Homi. The Location of Culture. London: Routledge. 1994.Impreso

Beauvoir, Simone de.Le deuxiéme sexe I-II. Francia: Galimard. 1949. Impreso

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1975. Rhizome. Paris:Minuit. 1975.Impreso

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Kafka. Por una literatura menor. México. 1978.Impreso

Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Éditions du Seuil. 1967.Impreso

Díaz-Inostroza, Patricia.Yo no canto por cantar: Cantares de resistencia en el Cono Sur. Santiago de Chile: Memoriarte. 2016.Impreso

Durán, Cristóbal. "Una voz temblorosa. Música y auto-afección en Jacques Derrida" en Aisthesis n°58, pp.46-58. 2015.

Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado*.* Madrid: Cristiandad. 2009. Impreso

Genette, Gérard. Umbrales*.* Buenos Aires: Siglo XXI. 2001.Impreso

Kurapel, Alberto. *3* Performances Teatrales: "Exitlio in pectore extrañamiento", "Mémoire 85 / Olvido 86", "Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda". Montreal: Humanitas, Nouvelle Optique. 1987.

Kurapel, Alberto. 2010. El actor performer. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2010.Impreso

Kurapel, Alberto. Estación artificial: Expresión escénica de exilio. Santiago de Chile: Les Éditions du Trottoir. 2011. Impreso

Marinis, Marco de. "Le spectacle comme texte", en Sémiologie et théâtre, Université de Lyon II/Certec, Lyon, pp.195-258. 1980.

Martínez Ulloa, Jorge. "El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical", en *Revista Musical Chilena*, Facultad de Artes Universidad de Chile, pp. 54-65. 2009.

Martínez Ulloa, Jorge. Hacia una Musicología Transcultural, el Anclaje de Una identidad Musical Tradicional en Mapuches Urbanos. Santiago de Chile: Vientos del Sur. 1996.Impreso

Merleau-Ponty, Maurice. La prose du monde. Paris: Gallimard. 1999.Impreso

Nancy, Jean-Luc. 2003b.*Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Pelinsky, Ramón. "Corporeidad y experiencia musical", en Revista Transcultural de Música, n°9. Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, pp.0-64. 2005.

Said, Edward. Orientalism. New York: Random House. 1978.Impreso

Sartre, Jean-Paul. El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica. Buenos Aires: Ibero-Americana, 2° edición. 1954. Impreso

Spivak, Gayatri C. "¿Puede hablar el sujeto subalterno? "en Revista Orbis Tertius III, n°6, Buenos Aires, pp.189-235. 1998.

Taylor, Charles. El Multiculturalismo y la política del reconocimiento. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.Impreso

Toro, Alfonso de. Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones-Transmedializaciones-Cuerpo. Alemania*: OLMS.* 2009. Impreso

Toro, Fernando de. Semiótica del teatro: Del texto dramático a la puesta en escena. México: Paso de Gato. 2014. Impreso

Toro, Fernando de y Toro, Alfonso de. Alberto Kurapel: Teatro-performance, alteridad y memoria. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2018.Impreso

Ubersfeld, Anne..Lire le théâtre 2. L'école du spectateur. Paris: Éditions Sociales.

Waldman, Gilda. 2016. "Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años: Del Boom a la nueva narrativa". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. 1981. México, pp.61-226.

Recibido: 30 de octubre 2023
Aceptado: 15 de diciembre 2023

BY NC SA